

TECNOLOGIAS MUSICAIS, MATERIALIDADES ARTÍSTICAS E ATIVISMO FEMININO: o caso do Girls Rock Camp Porto Alegre¹

MUSICAL TECHNOLOGIES, ARTISTIC MATERIALITIES AND FEMALE ACTIVISM: the case of Girls Rock Camp Porto Alegre

Paula Guerra²

Luiza Bittencourt³

Rafael Lage⁴

Gabriela Gelain⁵

Resumo: O presente artigo pretende (i) examinar o ambiente de invisibilidade feminina na música e a ascensão feminina no rock; (ii) verificar o histórico do movimento Riot Grrrl e dos Girls Rock Camps; compreender seus objetivos e motivações; identificar os principais agentes envolvidos na produção da edição de Porto Alegre e analisar as estratégias de articulação, produção e divulgação; (iii) investigar o uso da inteligência coletiva e do ethos Do It Yourself na transmissão de conhecimento acerca das tecnologias musicais durante o evento, bem como durante a organização deste, por meio do uso das tecnologias digitais durante as etapas de produção e divulgação do Girls Rock Camp Porto Alegre; e (iv) ao final, averiguar a relação da participação no Girls Rock Camp Porto Alegre com a construção de uma identidade roqueira nas meninas.

Palavras-Chave: Girls Rock Camp. Tecnologias musicais. Gênero. Riot Grrrl. Do It Yourself.

Abstract: This article aims to (i) examine the environment of female invisibility in music and the rise of women in rock; (ii) check the history of Riot grrrl movement and of the Girls Rock Camps; understand its goals and motivations; identify the key players involved in the production of the Porto Alegre edition and analyse the articulation, production and dissemination strategies; (iii) investigate the use of collective intelligence and the Do It Yourself ethos in the transmission of knowledge about musical technologies during the event, as well as for the organisation thereof, through the use of digital technologies throughout the stages of production and dissemination of the Girls Rock Camp Porto Alegre; and (iv) in the end, examine the relationship between participation in the Girls Rock Camp Porto Alegre and the construction of a rocker identity in girls.

Keywords: Girls Rock Camp. Musical Technologies. Gender. Riot Grrrl. Do It Yourself.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música do XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

² Paula Guerra é Doutora, professora e Pesquisadora no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Griffith Centre for Cultural and Social Research. mariadeguerra@gmail.com.

³ Luiza Bittencourt é Doutoranda pelo Programa da Pós-graduação em Comunicação da UFF. Grupo de pesquisa Labcult. luiza@pontepplural.com.br.

⁴ Rafael Lage é Doutorando pelo Programa da Pós-graduação em Comunicação da UFF. rafalage77@gmail.com

⁵ Gabriela Gelain é Mestranda em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. Grupo de pesquisa Cultpop. gabrielagelain@gmail.com.

1. INTRODUÇÃO

O *rock n' roll* tornou-se, a partir de meados do século XX, numa linguagem de alcance mundial, que está presente através de sons, imagens e textos nos quotidianos da população - nomeadamente juvenil e tornou-se, enfim, uma *mediascape* global (GUERRA, 2015a), pois espalhou-se de forma acelerada por diversos países, inclusive o Brasil. Apesar de ser essencialmente uma criação masculina no seu começo, aos poucos, a voz feminina começou a se destacar no cenário *rock* e perdura até os dias de hoje, com centenas de bandas voltadas ao gênero musical e à propagação das ideologias e ativismos feministas.

Neste contexto, o presente artigo pretende investigar o uso de mediações tecnológicas (PEREIRA DE SÁ, 2014) como ferramentas de vivências cotidianas que colaboram com o empoderamento⁶ feminino e a construção de uma identidade roqueira e feminista. Para tanto, partimos do princípio de que a música provê meios “de construção do mundo” (DENORA, 2000, p. 44) e de afirmação de identidades (GUERRA, 2015b) e que suas materialidades atuam ativamente neste processo (HENNION, 2011).

Nesse tocante, foi realizado um estudo de caso durante a edição de Porto Alegre do “*Girls Rock Camp 2017*”, um projeto anual realizado em diversas cidades do mundo que reúne em um acampamento meninas de 7 a 17 anos e que visa colaborar no empoderamento feminino através do incentivo à criação e performance musical. O objetivo do *Girls Rock Camp* é fazer com que o mundo do *rock* e as questões de gênero sejam integrados e que, ao mesmo tempo, encontrem estratégias positivas para aumentar a autoestima de meninas e mulheres. Durante uma semana, as participantes realizam atividades que envolvem o ensino de instrumentos, a formação de bandas e a realização de apresentações ao vivo, ao final da temporada. Além disso, ocorrem também oficinas sobre o mercado musical, história do *rock*, *stencil* e serigrafia, identidade, sintetizadores, produção de *fanzines*⁷ e até de defesa pessoal.

⁶ "A definição de empoderamento é próxima da noção de autonomia, pois se refere à capacidade de os indivíduos e grupos poderem decidir sobre as questões que lhe dizem respeito, escolher, enfim entre cursos de ação alternativos em múltiplas esferas - política, econômica, cultural, psicológica, entre outras. Desse modo, trata-se de um atributo, mas também de um processo pelo qual se aufere poder e liberdades negativas e positivas. Pode-se então, pensar o empoderamento como resultante de processos políticos no âmbito dos indivíduos e grupos". (Rodrigo HOROCHOVSKI e Giselle MEIRELLES, 2007, p.486).

⁷ Fanzine é uma publicação autoral; revista artesanal independente. O termo é um neologismo resultado na contração de *fanatic* (fã) e *magazine* (revista).

O evento é inspirado num festival internacional criado em Portland (Estados Unidos), em 2001, com o objetivo de promover o encontro entre garotas que quisessem aprender a tocar instrumentos com mulheres interessadas em compartilhar seus conhecimentos na área. Ou seja: trata-se da formação de uma rede musical didática, formada por musicistas e feministas. E, nesse contexto, o *Girls Rock Camp* apresenta, para uma nova geração, uma comunidade de mulheres que atuam como protagonistas, resistindo ativamente à subordinação cultural e trabalhando para promover uma mudança social a partir da música.

Afinal, ainda que as mulheres tenham conquistado espaço no mercado de trabalho, os papéis criativos femininos permanecem limitados e mediados por noções de viés masculino (FRITH e MCROBBIE, 2005). Em resposta – e enfrentamento direto – a tais configurações masculinizadas, os *Girls Rock Camps* apresentam uma nova estratégia para, ao mesmo tempo, proporcionar, às mulheres adultas, a continuidade na subcultura (HODKINSON, 2011), já que estas musicistas eicineiras detêm legados e conhecimentos que devem ser passados adiante, enquanto feministas e ativistas; e colaborar na passagem desses ensinamentos musicais – e também uma ideologia feminista – para uma nova geração.

Nesse âmbito, o presente artigo pretende (i) examinar o ambiente de invisibilidade feminina na música e a ascensão feminina no *rock*; (ii) verificar o histórico do *Girls Rock Camp* e da subcultura Riot Grrrl, bem como compreender seus objetivos e motivações; identificar os principais agentes envolvidos na produção da edição de Porto Alegre e analisar as estratégias de articulação, produção e divulgação; (iii) investigar o uso da inteligência coletiva (LÉVY, 2000; JENKINS, 2006) e do *ethos Do It Yourself*⁸ (*DIY*) na transmissão de conhecimento acerca das tecnologias musicais durante o evento, assim como durante a organização deste, por meio do uso das tecnologias digitais durante as etapas de produção e divulgação do *Girls Rock Camp* Porto Alegre; e (iv) ao final, averiguar a relação da

⁸ Corporificação do espírito *punk*, ou seja, não dependa de ninguém para fazer na cena, faça você mesmo(a). *DIY* é uma filosofia que abarca a ideia de simplesmente “sair e fazer”, ou, como popularmente é expresso no mundo *underground*, a ideia do “Faça Você Mesmo”, ou a ética *Do It Yourself*, surgiu da necessidade de construir, de criar algo dentro do movimento *punk*. Apesar de o *punk rock* ter se tornado um grande – e rentável – movimento musical na Inglaterra e nos Estados Unidos, na década de 1970, as indústrias fonográficas e revistas demonstraram pouco interesse nele. Voltadas para as estrelas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 e da nova música de dança em discotecas, tais indústrias e revistas não consideraram o *punk* como algo que merecesse investimento. Assim, um músico *punk*, se quisesse ter um público, teria de alugar com o próprio dinheiro os salões para se apresentar. Se quisesse fazer um registro (gravar um *show*, uma *demo-tape*), teria de financiá-lo sozinho. Se quisesse falar sobre sua música, teria de criar um *fanzine*. Na cena musical e cultural cujos sucessos incluem canções como *Blank Generation* de Richard Hell, os *zines* eram um esforço para preencher esse vazio (DUNCOMBE, 1997).

participação no *Girls Rock Camp* Porto Alegre com a construção de uma identidade roqueira nas meninas.

A hipótese é de que a introdução de novas plataformas tecnológicas possibilita um empoderamento feminino que – através de uma relação entre atores humanos e não-humanos (LATOUR, 2012) – pode colaborar no aumento da participação feminina nas cenas musicais que envolvem o gênero *rock*. Mas, como se dá esse aprendizado? Parte da resposta perpassa pela importância dos simbolismos, materialidades e tecnologias do *rock n' roll*, isto é: através de afetos, treinos e adaptações às corporeidades dos instrumentos musicais, o *Girls Rock Camp* constitui-se em uma rede sociotécnica que trabalha tecnologicamente uma construção e reconfiguração de questões de gênero sexual e juventude no *rock*.

A metodologia aqui aplicada inclui (a) revisão bibliográfica, (b) entrevistas semi-estruturadas com as produtoras da edição do *Girls Rock Camp* de Porto Alegre; e (c) monitoramento de redes sociais e de mídias sobre o evento.

2 A INVISIBILIDADE FEMININA NA MÚSICA E O RIOT GRRRL

Para analisar a relevância das atividades ofertadas pelo *Girls Rock Camp* é preciso, preliminarmente, compreender o ambiente histórico da participação feminina no *rock*. Como dito anteriormente, o gênero começou formado essencialmente por homens, mas aos poucos a voz e os instrumentos de mulheres passaram a ter espaço. Inclusive, a presença feminina na música acompanha historicamente o caráter opressor que relega papéis secundários às mulheres. Tal opressão deve-se a fatores sociais relacionados a uma determinada construção de “poder do macho” (SAFFIOTI, 1987), que determina ideias acerca de superioridade e autoconfiança masculina. Nesse tocante, parte-se do entendimento de que o homem é historicamente treinado a controlar o poder feminino, fomentando, inclusive, ideias de repúdio ou desprezo ao feminismo: “os rapazes foram alvo da maciça propaganda que rotula todo e qualquer feminismo através da conotação pejorativa do feminismo radical” (SAFFIOTI, 1987, p. 6).

A luta por poder, superioridade e independência que caracteriza o imaginário masculino é replicada cotidianamente pelos homens; e é trabalhada de forma estética, real e intensa em meio à indústria fonográfica, que desenvolveu ao longo dos anos questões de sexualidade e exploração midiática do corpo feminino. Esta construção muitas vezes

fomenta o *voyeurismo* e controle masculino em relação à figura da mulher. Logo, muitos dos produtos “femininos” produzidos e consumidos em meio à indústria fonográfica não passam de bens de consumo idealizados por homens e dirigidos a homens. Como afirmam Frith & McRobbie (2005):

As mulheres que adentram o mundo da música são quase sempre cantoras; as mulheres que adentram o *business* estão normalmente em peças publicitárias; em ambos os papéis, o sucesso é permeado por uma imagem feminina construída por um homem. No geral, as imagens, valores e sentimentos da música popular são produtos masculinos (FRITH & MCROBBIE, 2005, p. 319).

Assim, a análise da questão da sexualidade ligada ao *rock and roll* tem início no fato social de que, nos termos de controle e produção, o *rock* é voltado a um padrão determinado por homens. Ou seja, escritores, técnicos, criadores, músicos populares, produtores e engenheiros são majoritariamente do sexo masculino, formando a realidade da época em que trabalham e produzem. Ainda que as mulheres tenham conquistado espaço no mercado de trabalho (tanto na música quanto em outros campos), os papéis criativos femininos ainda são limitados e mediados pelas noções de viés masculino (MCROBBIE e FRITH, 2005).

A apropriação masculina dos meios de produção (CONNEL, 1997) relega historicamente à mulher papéis sexualizados ou secundários na sociedade. Logo, as agentes ligadas à música têm total razão em buscar maior protagonismo neste espaço. Até hoje, o circuito musical em que as artistas femininas perpassam e a indústria da música que as permeia é composta majoritariamente por homens. No livro *Soundtracks*, CONNELL & GIBSON (2003) abordam tal desigualdade, afirmando que a música popular ainda é uma indústria permeada por normas de gênero:

Algumas das maiores desigualdades de relações de trabalho podem ser encontradas aí (em alguns países, o vínculo empregatício masculino na indústria da música ultrapassa o das mulheres em uma proporção de 5 pra 1). Em parte, devido à persistência da dominação masculina em funções de controle, pressupostos de gênero, preconceitos e exploração, permeando outros aspectos da produção e consumo social da música (CONNELL e GIBSON, 2003, p. 8).

Tal caráter industrial sexista foi percebido por inúmeros agentes ligados à música. Por exemplo: Kim Gordon, baixista e cantora da banda Sonic Youth, escreveu uma autobiografia (2015) onde faz interessantes análises sobre a sonoridade de sua banda, relacionando o grupo a questões mercadológicas e também de gênero sexual. A autora explica que o *Sonic Youth*

possuía uma sonoridade suja e dissonante, e que, se por um lado a barulheira do grupo era pouco vendável, por outro, sua presença como mulher era utilizada de forma comercial pelas gravadoras: “Como nossa música pode ser estranha e dissonante, minha presença no centro do palco também torna muito mais fácil vender a banda. Olha, é uma menina, ela está usando um vestido, e ela está com esses caras, então deve estar tudo bem” (GORDON, 2015, p. 18).

Gordon observa que percebeu a questão sexista midiática na música apenas depois que a banda assinou contrato com a gravadora *Geffen*: “a necessidade de ser uma mulher ali nunca passou pela minha cabeça até a gente assinar com a *Geffen*” (GORDON, 2015, p. 134). Ao longo de sua atuação em tal indústria musical sexista, Kim Gordon tomou contato com o movimento *Riot Grrrl*, que surgiu na década de noventa nos EUA, como parte da Terceira Onda do Feminismo⁹ (GASPARETTO, 2015; LEITE, 2015). O *Riot Grrrl* renegava de forma veemente o sexismo da indústria fonográfica, rejeitando canais midiáticos como a TV musical MTV. Gordon (2015) ressalta este posicionamento anti-mainstream do *Riot Grrrl*, ao observar a participação da maior protagonista do movimento, Kathleen Hanna (da banda *Bikini Kill*), em um videoclipe do *Sonic Youth*: “O *Bikini Kill* e as outras bandas do *Riot Grrrl* ainda mantinham o embargo à mídia, e pedir para Kathleen aparecer em nosso clipe era um perverso desejo meu de infiltrá-la no mainstream” (p. 201).

Enfatizamos que na música *Riot Grrrl* (aqui, nos referimos à subcultura *Riot Grrrl* anos 90, ou seja, às primeiras bandas) a voz das garotas são uma reconstrução de um “tornar-se mulher”, e reconstroem as noções de feminilidade através da música e na presença de palco, na figura da garota tocando instrumento “pesado” (como a bateria, por exemplo). Muitas bandas de homens chamavam mulheres para integrarem seus grupos, de modo machista, com o objetivo de “dar um toque feminino” para a figura da banda. Cansadas deste estereótipo, as *Riot Grrrls* buscaram desconstruir este panorama histórico de fundo musical sexista: elas têm de estar em primeira ordem, participando ativamente, pela primeira vez, e enfatizam esta necessidade de um modo radical, escrevendo frases pelo corpo, usando sutiã,

⁹ De acordo com Gasparetto (2015), a Primeira Onda Feminista ocorreu no século XIX e avançou no início do século XX, nos Estados Unidos e Reino Unido, principalmente. Foi o primeiro momento em que o movimento se consolidou em torno da luta pela igualdade. As principais pautas eram o direito ao voto e as condições dos matrimônios. Já a Segunda Onda Feminista compreende a década de 1960 até 1980, quando as feministas estavam preocupadas especialmente com o fim da discriminação e a completa igualdade de sexos. A Terceira Onda inicia em 1990, quando as mulheres procuram contestar as definições essencialistas da feminilidade que se apoiavam especialmente nas experiências de mulheres brancas e integrantes de uma classe média-alta da sociedade. É o momento em que se questiona as ideias do feminismo internamente, permitindo a redefinição de estratégias que apresentaram lacunas em momentos anteriores.

tirando a roupa no show, empurrando meninos para fora do palco, verbalizando suas indignações, reproduzindo as ideias da terceira onda feminista e representando a voz de outras mulheres. As integrantes do Bikini Kill, em entrevista, já relataram como eram intensos, e por vezes até violentos, os shows, e o quão estranhas sentiam-se ao tocar, pois não era comum, na época, ser uma mulher tocando sozinha com suas amigas.

A frase “*Girls to the front!*”, repetida tantas vezes por Kathleen Hanna (MARCUS, 2010) e outras *riots* que surgiram a partir das bandas Bikini Kill e Bratmobile, foi destinada ao público feminino que antes ocupava o fundo dos shows, majoritariamente masculinos, mas também caracteriza a mulher na frente, ocupando o espaço do homem enquanto vocalista, guitarrista, baixista, baterista. Desta vez, toda a atenção em primeiro plano vai para a performance das garotas no palco. Estas performances repetem-se nos acampamentos para garotas e mulheres, como o *Girls Rock Camp*, por exemplo. O movimento *Riot Grrrl* subverteu midiaticamente o sexismo da indústria fonográfica através de plataformas digitais e o desenvolvimento de toda uma subcultura ligada ao *punk* e ao feminismo. No Brasil, o *Riot Grrrl* desenvolveu-se ao longo dos anos noventa, criando festivais e estendendo campos de atuação até chegar ao acampamentos *Girls Rock Camp*.

3 A HISTÓRIA DO *GIRLS ROCK CAMP* BRASIL

O *Riot Grrrl* se espalhou por vários países, tendo muita representatividade no Brasil. Da mesma forma que em outras localidades, a cena *punk* brasileira era predominantemente masculina nos anos 80 e 90, “constituindo um ambiente hostil que muito intimidava as garotas” (Ribeiro; Costa e Santiago, 2012: 229). No entanto, havia agentes femininas participantes desta cena, que aos poucos foram tomando conhecimento do movimento *Riot Grrrl*. A internet parece ter exercido papel fundamental em tal formação: “com a Internet, bandas como o Bikini Kill chegam aos ouvidos das brasileiras, a maioria com faixa etária entre treze e vinte anos, estudantes de classe-média, que se identificavam com o som e a letra contestante” (Ribeiro; Costa; Santiago, 2012:229).

Um dos motivos que aumentou a visibilidade da *Riot Grrrl* por aqui foi a organização do primeiro *Ladyfest* nacional em 2004. O evento foi organizado pelas integrantes da banda Dominatrix que, dois anos antes, havia tocado no *LadyFest* Holanda. Assim, durante os *Ladyfests*, ocorriam debates de diversas pautas feministas, como questões de gênero,

identidade, virgindade, feminismo jovem, violência contra a mulher (LEITE, 2015). Atualmente, segundo Leite (2005), o que move a prática brasileira de maior fôlego em relação à subcultura *Riot Grrrl* é o *Girls Rock Camp* (GRC) no Brasil.

O acampamento diurno para meninas *Girls Rock Camp* (com o nome de *Rock n Roll camp For Girls*) foi criado em Portland (EUA), em 2001, com o objetivo de reunir garotas que quisessem aprender a tocar instrumentos e mulheres que estivessem animadas para ensinar, ou seja, uma rede feminina. Durante uma semana, as garotas aprendem a tocar o instrumento que desejam, participam de oficinas de *fanzines*, autodefesa feminina, discussões sobre feminismo, e, ao final da semana, têm que se apresentar com sua banda e mostrar uma música autoral (LEITE, 2005). No Brasil, o GRC acontece desde 2013, em Sorocaba (São Paulo), organizado por Flávia Santos (banda Biggs) juntamente a voluntárias de todo o país, geralmente mulheres envolvidas com a cena *Riot Grrrl*. Há também o *Ladies Rock Camp* Brasil, voltado para o público de mulheres adultas. No Rio Grande do Sul, o *Girls Rock Camp* Porto Alegre 2017 vem sendo planejado desde o final de 2015, encabeçado pela musicista Liege Milk, após várias oficinas de bateria para meninas e experiências no acampamento de Sorocaba.

Os acampamentos como o GRC apresentam uma nova estratégia para permitir, às mulheres adultas, a continuidade na subcultura, uma vez que essas detêm legados e conhecimentos que devem ser passados adiante. As voluntárias dos acampamentos fundem sua motivação pessoal com o desejo de ajudar outras gerações *Riot Grrrl* e estimular o envolvimento com suas cenas musicais, através de história da música das mulheres, aulas feministas e produções *Do It Yourself* (SHILT e GIFFORT, 2012). Além disso, segundo Shilt e Giffort (2012), as voluntárias nunca dizem para as garotas o que é a *Riot Grrrl*. Ao invés disso, tentam explicitar pontos interessantes e importantes sobre o feminismo e a *Riot Grrrl*, deixando-as livres para refletirem e criarem suas próprias perspectivas.

O *Girls Rock Camp* Brasil é formado atualmente por uma equipe gestora de 30 garotas que coordena as ações ao longo do ano. Conta também com um time de voluntárias selecionado para participar de diversas maneiras no evento através de inscrição pelo site do projeto, com a de empoderar e promover a autoestima de meninas e mulheres por meio da educação musical, criatividade, pensamento crítico e colaboração.

A inscrição para voluntárias é realizada online e abrange diversas formas de participação, que podem ser divididas da seguinte maneira: (a) gestão artística: inclui as

vagas para instrutoras de instrumentos (vocal, guitarra, baixo, bateria e teclado), produtora musical, gestão musical e mestra de cerimônias; (b) logística: com atividades de registro fotográfico e audiovisual, técnica de som, roadie, recepção, credenciamento e banquinha, equipe de alimentação (vegana) e de limpeza; e (c) capacitação: através da qual as voluntárias podem se inscrever para oferecer oficinas de produção de *fanzine* e artwork, defesa pessoal, imagem e identidade, palco e performance, serigrafia (camisetas), composição, além de poder enviar a proposta de um workshop inédito.

No festival de Porto Alegre, as voluntárias podiam fazer um cadastro a fim de disponibilizar hospedagem solidária em suas casas, ou seja, receber em suas residências, de forma gratuita, as participantes de outras regiões do país, durante todo o período das atividades. Todas as voluntárias e participantes ao se inscreverem aceitaram comportar-se da forma determinada pelo Código de Conduta do projeto que reforça a diversidade e coíbe a discriminação de raça, religião, nacionalidade e/ou origem étnica, estado civil, orientação sexual ou identidade de gênero.

De acordo com Shilt e Giffort (2012), cada acampamento é administrado independentemente, embora todos os eventos tenham adotado projetos similares de capacitar meninas e mulheres jovens através da música. Os acampamentos compartilham uma perspectiva de que as mulheres continuam a ser marginalizadas como produtoras na cena do *rock*. Deste modo, apresentam uma nova estratégia de participação subcultural contínua para mulheres adultas - educando novas gerações de garotas sobre a história da mulher na música, feminismo e produção cultural segundo a ideologia Faça Você Mesmo.

Assim, muitas voluntárias conectam suas motivações ao se envolverem com os acampamentos no desejo de ajudar outra geração de meninas e, assim, continuarem envolvidas nas suas cenas musicais locais (SCHILT e GIFFORT, 2012), através de aulas de história da música das mulheres, aulas feministas e produções *Do It Yourself*. Tal festival insere-se na Terceira Onda do feminismo (GASPARETTO, 2015) e relaciona-se à subcultura *Riot Grrrl*, que busca posicionar as mulheres como garotas rebeldes, conferindo às jovens voz ativa (LEITE, 2005). Observamos aqui que tal subcultura e a própria indústria fonográfica que a perpassa ainda é permeada por uma massiva presença masculina (SHUKER, 1999); mas que as tecnologias vêm funcionando como actantes (LATOUR, 2012) em uma crescente mudança neste cenário. Porém, de que maneira se dá tal funcionamento?

Faremos, a seguir, uma análise do *Girls Rock Camp* Porto Alegre baseada em entrevistas com duas colaboradoras do festival: Julia Barth e Letícia Rodrigues.

Por conta do caráter social do projeto, este não possui fins lucrativos e toda sua produção é feita na base de “guerrilha”. O *Girls Rock Camp* Porto Alegre é financiado por meio de parcerias e doações (em dinheiro, materiais ou instrumentos musicais) que podem ser feitas online, ou através de contato direto com a equipe de gestão.

A influência *Riot* pode ser conferida no *Girls Rock Camp* tanto no tocante à ideologia do empoderamento feminino, quanto no que diz respeito ao *modus operandi*, que envolve a prática do Faça Você Mesmo e a valorização de produtos da cultura *underground*, que seguem processos de produção e circulação de nicho - firmados pela sua oposição com o *mainstream* (Janotti Jr., Cardoso Filho, 2006; Trotta, Monteiro, 2008) - e que aproveitam atualmente a popularização das ferramentas digitais para espalhar músicas, *fanzines* e propostas, bem como formar público e conectar-se com outros artistas e produtores voltados para o gênero.

4 LÓGICAS TECNOLÓGICAS DO *GIRLS ROCK CAMP* E REDES SOCIAIS EM PORTO ALEGRE

O *Girls Rock Camp* é um festival conectado via redes digitais e afetivas ligados através de tecnologias, materialidades e ativismo feminista. Nesse sentido, o projeto apóia-se nos princípios da atuação colaborativa, da inteligência coletiva (Lévy, 2000; Jenkins, 2006) e na lógica *Do It Yourself*. Com relação ao primeiro item, a organização do projeto aplica um modelo de de arranjo grupal caracterizado pelo associativismo e o estabelecimento de um planejamento conjunto pela equipe gestora e o time de voluntárias no desenvolvimento de ações. Nesse processo, são adotados métodos de trabalho em que são estimuladas a confiança, a atuação colaborativa e a ajuda mútua. Seguindo o entendimento de Putnam e Goss (2002), tais ações fomentam o capital social do grupo, uma vez que há confiança, solidariedade e reciprocidade, que são aumentadas de forma proporcional à prática.

A principal forma de comunicação entre as integrantes da equipe gestora e também do time de voluntárias é intermediada por computadores conectados em rede. Essas ações ocorrem por: meio de grupos de e-mails (na plataforma *Google Groups*), plataformas de comunicação móvel (o *Whatsapp* no celular), bem como por redes sociais como o Facebook no grupo secreto Voluntárias do *Girls Rock Camp*. Dessa forma, as tecnologias digitais atuam

ativamente em nosso cotidiano, inserindo-se cada vez mais em “aspectos de nosso trabalho, lazer e vida social” (TRESCH, DOLAN, 2013). Os sites de redes sociais potencializaram os contatos diários (AMARAL, BARBOSA, POLIVANOV, 2015); mas, para além da Internet, o próprio computador pessoal pode se tornar “ao mesmo tempo estúdio, ferramenta de composição, gerador sonoro, arquivo de músicas e aparelho de som” (IAZZETTA, 2005, p. 1242).

Sobre essas interações, vale uma análise sob a ótica do segundo item, que se relaciona com a concepção do que Castells definiu com a constituição de uma "sociedade em rede":

(...) é uma estrutura social baseada em redes operadas por tecnologias da comunicação e informação fundamentadas na microeletrônica e em redes digitais de computadores que geram, processam e distribuem informação a partir do conhecimento acumulado nos nós dessa rede. A rede é a estrutura formal (vide Monge e Contractor, 2004). É um sistema de nós interligados. E os nós são, em linguagem formal, os pontos onde a curva se intersecta a si própria. (Castells, 1999, p. 20)

Nesse sentido, é possível perceber a formação de uma comunidade virtual dedicada à gestão coletiva do *Girls Rock Camp* Porto Alegre. Esta comunidade é “construída sobre as afinidades de interesses e de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações internacionais” (Lévy, 1999, p. 127).

Isto é: essa comunidade virtual dedicada à divulgação, produção e consolidação do *Girls Rock Camp* Porto Alegre utiliza o poder da inteligência coletiva evidenciado por Jenkins em sua *Cultura da Convergência*:

Na Internet, argumenta Pierre Lévy, as pessoas subordinam sua *expertise* individual a objetivos e fins comuns. ‘Ninguém sabe de tudo. Todo o conhecimento reside na humanidade’. A inteligência coletiva refere-se a essa capacidade das comunidades virtuais de alavancar a *expertise* combinada de seus membros. O que não podemos fazer sozinhos, agora podemos fazer coletivamente. (Jenkins, 2006, p. 56)

Esse tipo de atitude dialoga diretamente com os apontamentos de Pierre Lévy, ao passo que em seu entendimento o ciberespaço “tem a vocação de colocar em sinergia e interfacear todos os dispositivos de criação de informação, de gravação, de comunicação e de simulação. A perspectiva da digitalização geral das informações provavelmente tornará o ciberespaço o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade a partir do próximo século” (Lévy, 2000, p. 93).

Fora essas interações no ciberespaço, frise-se que o principal ambiente de compartilhamento de conhecimento ocorre *offline*, durante a semana de realização do evento, em que dezenas de oficinas e instrutoras conferem importantes ensinamentos às participantes relacionados ao setor musical e ao ativismo feminista. E a inteligência coletiva é justamente o resultado da distribuição do saber de vários indivíduos, cada um com sua peculiaridade. Ela parte do princípio de que todo o conhecimento está na humanidade, já que ninguém sabe tudo, porém todos sabem alguma coisa. Essa definição envolve processos como formação de consenso, capital social, tomada de decisão e capital intelectual.

Por fim, no que concerne ao terceiro item - o *Do It Yourself (DIY)* - cabe lembrar que o *punk* é um gênero musical de sonoridade simples e agressiva. Surgido durante os anos 70 nos EUA e Inglaterra, tornou-se claramente contestador, através de bandas como Sex Pistols, The Clash e Dead Kennedys. Os jovens da época montavam suas próprias bandas, *fanzines* e visual. As ideias e estéticas do movimento foram identificadas como um tipo de conceito ou filosofia (GUERRA, 2013), denominado *Do It Yourself (DIY)*, que se refere, frequentemente, a um modo de produção musical - simbólico e ideologicamente distinto dos circuitos comerciais da indústria popular massiva. Habitualmente, destacam-se dois marcos históricos ao longo do século XX associados à sua emergência (GUERRA, 2014): a ação da International Situacionista nos anos 50 e a eclosão do *punk* em finais da década de 70. O DIY é representado como a valorização do sentido comunitário da prática musical amadora vai de par com a conotação de underground (GUERRA, BENNETT, 2015; GUERRA, SILVA, 2015). O *underground* musical, no sentido de reivindicação pelos jovens músicos de uma expressão artística singular, experiência autêntica contraposta – não sem contradições e ambiguidades – ao mercado e às convenções musicais dominantes. Mais, é possível analisar este espaço como sendo de socialização múltipla, uma esfera social em que fatores de estratificação, como classe ou capital escolar, são jogados num contexto de experimentação simbólica, abrindo a possibilidade de novas práticas e trajetórias culturais.

No *Girls Camp Rock*, essa proposta está embrenhada por todas as esferas, isto é: desde a etapa de produção, que demanda um esforço da equipe gestora no sentido de obter recursos de formas alternativas (através de *crowdfunding*, doações e parcerias) a fim de realizar o evento; como no tocante ao time de voluntárias que se dedicam a desenvolver diversas atividades em prol da colaboração no projeto; até as próprias participantes, que buscam romper barreiras através do conhecimento fornecido na temporada acampada.

Uma primeira relação que pode ser destacada nestas conexões é a dos afetos tecnológicos e simbologias do *rock n' roll*. Os instrumentos musicais proporcionam relações afetuosas que podem complexificar discursos e simbolismos deste gênero musical. Desta forma, tanto as sonoridades quanto os atores digitais e analógicos criam espaços de práticas, afetos e ação social.

Estas práticas e afetos relacionam-se diretamente com o gosto coletivo dos agentes humanos. Hennion (2011) analisa questões de pragmática de gosto e suas relações com objetos e materialidades. Segundo o autor, o gosto é uma prática “reflexiva, ‘corporada’, enquadrada, coletiva e equipada, produzindo, ao mesmo tempo, as competências de um amador e o repertório de objetos que ele valoriza” (p. 225). O autor trabalha ainda com a ideia de “amador”, no sentido de quem ama algo, indo desde a música e seus objetos relacionados (vinis, vitrolas, pôsteres ou reportagens midiáticas) até vinhos ou roupas: “isso significa reconhecer o que acontece através dessas ligações, o que é produzido no que diz respeito aos objetos, aos coletivos, às relações com os outros e consigo, e aos próprios amadores” (p. 256).

Desta forma, podemos observar as relações entre música, objetos e sonoridades como redes construtoras do *rock n' roll*: as guitarras, os gritos amplificados pelos microfones, os discursos, as letras de música, os *fanzines*, as plataformas de internet. Os objetos possuem forte presença neste meio: suas materialidades podem acionar força física (bateria); corporeidade discursiva (microfones) e relações simbióticas entre redes elétricas, vibrações sonoras e performances corporais (guitarras e baixos elétricos), tornando o músico eletrificado uma espécie de ciborgue musical, sendo corporalmente - e tecnologicamente - ligado a pedais, caixas de som e ao corpo sônico, vibrante e eletrificado do instrumento.

Para além dos instrumentos musicais, o *Girls Rock Camp* também aciona tecnologias digitais. De que forma as redes sociais constroem e viabilizam o dia-a-dia do acampamento? A partir da compreensão do exposto acima, cabe analisar como ocorre a relação entre as meninas acampantes e suas tutoras e como os instrumentos, tecnologias e estéticas do *rock n' roll* mediam e possibilitam o evento.

5 VIVÊNCIAS, MATERIALIDADES E AFETOS: INSTRUMENTOS MÚSICAIS E CORPORAIS NO *GIRLS ROCK CAMP* PORTO ALEGRE

A análise aqui proposta aborda algumas observações iniciais de campo que futuramente serão aprofundadas; mas que já apontam caminho e direções de nossos olhares. Uma primeira observação que consideramos importante ressaltar é a preferência das meninas acampantes por determinados instrumentos e equipamentos musicais. Em entrevista via e-mail, Julia Barth ressalta que todas as acampantes desejam usar o microfone nos campings: “tem um momento que todas querem usar!”. Outra participante do acampamento é Letícia Rodrigues (nota de rodapé da Letícia). Ela também ressalta a relação afetiva das meninas com o microfone: “elas amam e é preciso manter a disciplina pra que elas respeitem a vez de cada uma usar”.

Outra questão fundamental é a importância da força corporal. Neste caso, a bateria ocupa papel central no *rock*. Em torno dela, todo um simbolismo de juventude e virilidade foi construído no *rock n’ roll*. Não por acaso, a bateria é um instrumento que demorou a ser apropriado por mulheres. O simbolismo de força corporal masculina está muito arraigado na sociedade, e foi historicamente aplicado na música. No entanto, tal simbolismo vem mudando.

Júlia Barth fala sobre a importância do instrumento no *Girls Rock Camp* Porto Alegre. Segundo ela, a bateria, juntamente ao microfone, são os instrumentos preferidos pelas participantes do *Girls Rock Camp* de Porto Alegre: “Bateria! Sempre a bateria, como quase todo mundo, de qualquer idade: não consegue NÃO bater em um tambor!”. Letícia Rodrigues corrobora a declaração de Júlia Barth e também ressalta o afeto das meninas quanto à bateria (e o microfone): “preferem bateria e voz. Bateria é muito divertido!”.

A relação afetiva das crianças e adolescentes participantes do *Girls Rock Camp* Porto Alegre com os instrumentos musicais é bastante abordada por Letícia Rodrigues. Ela afirma que existe uma adaptação corporal, técnica e afetiva com os instrumentos musicais, sempre supervisionada por alguma adulta: “Elas têm uma relação de cuidado e amor muito grande com os instrumentos. Recebem a assistência e supervisão das voluntárias todo o tempo, nunca ficam com os instrumentos sem supervisão”.

Os instrumentos musicais utilizados no *Girls Rock Camp* Porto Alegre normalmente são cedidos ou emprestados por voluntárias adultas. Logo, o peso e o tamanho destes instrumentos são supostamente feitos para serem utilizados por um “modelo-padrão” de corpo adulto. Mas, de que maneira o *Girls Rock Camp* Porto Alegre contorna e reconfigura

tal questão? Letícia Rodrigues esclarece a adaptação das meninas ao peso e estrutura material dos instrumentos:

As mais pequenas tem alguma dificuldade com peso, mas elas recebem auxílio e praticam sentadas. Também buscamos os instrumentos mais leves para as mais pequenas. As baterias também são adaptadas conforme a altura da menina e se são destros ou sinistras. Não existem instrumentos específicos, só adaptação do ambiente de prática. Se elas querem muito um maior, elas se esforçam, mas os maiores e mais pesados ficam pras mais velhas.

A prática didática e musical no *Girls Rock Camp* Porto Alegre parece funcionar como uma rede afetiva e colaborativa entre tecnologias e instrumentos musicais, roqueiras adultas e jovens aprendizes. Se o projeto final é que as meninas aprendam a montar uma banda, existe todo um trajeto de adaptação material aos instrumentos adultos que estas meninas vão tocar. E que, através da colaboração das voluntárias, torna-se bastante viável.

Ao perguntarmos se existe necessidade de adaptação do corpo da bateria para que a criança possa alcançar todos os pratos, tontons ou o bumbo do instrumento, Letícia Rodrigues afirma que “às vezes precisa e é viável”. No entanto, as preferências das meninas não necessariamente se dão por motivos de facilidades corporais ou peso. Ao questionarmos se as participantes preferem instrumentos mais leves ou pequenos, Letícia Rodrigues ressalta que elas “preferem os mais bonitos e chamativos!”.

Trata-se, portanto, de uma relação afetiva com as materialidades que, neste caso, as meninas projetam baseadas em suas construções memoriais e identitárias enquanto crianças. Este afeto também é mediado pelas adultas voluntárias. Júlia Barth deixa isso claro. Ao perguntarmos se as preferências por instrumentos entre as meninas (já visualizadas em algum momento nos *Girl Rock Camps* Brasil anteriores) tendem a se repetir no *Girls Rock Camp* Porto Alegre, Júlia responde: “acho que evitaremos os instrumentos cor-de-rosa ou com *glitter*, fora isso nada pode atrapalhar muito heheheh”.

A mediação das adultas colaboradoras, neste caso, relaciona-se a uma consciência quanto ao sexismo musical que vivenciamos cotidianamente; e que, ao disponibilizarem instrumentos que não façam referência a tal sexismo, as colaboradoras direcionam e possibilitam que as crianças e adolescentes do *Girls Rock Camp* Porto Alegre corporifiquem uma vivência roqueira não-sexista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando o histórico do movimento *Riot Grrrl* no Brasil é possível notar a sua influência de forma direta nas atividades e premissas do evento *Girls Rock Camp* Porto Alegre e possui como base os princípios da colaboração, da inteligência coletiva e das práticas ligadas à lógica *Do It Yourself*. Organizado por um grupo de jovens mulheres, o projeto associa música e feminismo de modo a empoderar e promover a autoestima de meninas por meio da educação musical, criatividade, pensamento crítico e colaboração. E mais: durante esse período de acampamento é estimulado o desenvolvimento de uma conexão afetiva das crianças e adolescentes participantes do *Girls Rock Camp* Porto Alegre com os instrumentos musicais.

Todas essas ações podem influenciar a formação identitária das meninas que acompanham as suas ações, colaborando no empoderamento através de uma ótica feminista e na formação de novas integrantes na comunidade do gênero *rock*. O *Girls Rock Camp* é um festival conectado via redes digitais e afetivas ligados através de tecnologias, materialidades e ativismo feminista. Assim, implica o acionamento de investimentos afetivos, pragmáticos e estéticos no tocante a estes três itens. A existência e a participação no *Girls Rock Camp* Porto Alegre, tem permitido a celebração, visibilidade e participação num espaço de resistência e de luta e de afirmação e expressividade de si numa esfera de interioridade e exterioridade identitária. Neste sentido, podemos dizer com Downes que “o coração *punk underground* feminista baseado no DIY está vivo” (2010: 38).

Referências

AMARAL, Adriana; BARBOSA, Camila; POLIVANOV, Beatriz. Subculturas, re(a)apresentação e autoironia em sites de rede social: o caso da fanpage “Gótica Desanimada” no Facebook. **Revista Lumina**. Juiz de Fora, PPGCOM, UFJF, 2015.

CONNELL, John; GIBSON, Chris. **Sound tracks: popular music identity and place**. NY e Londres: Routledge, 2003.

CONNELL, Robert W. La organización social de la masculinidad. In: **Masculinidad/ES, Poder y Crisis**. VALDÉS, Teresa; OLAVARRÍA, José (orgs). Ediciones de las mujeres nº 24. Santiago, Chile: Isis Internacional, Junho, 1997.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge Press, N. Y, 2000.

DOWNES, Julia. Riot grrrl: the legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. (2010) <http://www.academia.edu/263110/Riot_Grrrl_Revolution_Girl_Style_Now_Black_Dog_Publishing_>. *Online*. Acesso em 10 jan. 2017.

DUNCOMBE, S. **Notes From The Underground**. Zines and The Politics of Alternative Culture. New York: Verso, 1997.

FRITH, Simon.; MCROBBIE, Angela. Rock and sexuality. In: FRITH, S.; GOODWIN, Andrew. **On the record**: rock, pop and the written word. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

IAZZETTA, Fernando. A importância dos dedos para a música feita nas coxas. In: CONGRESSO DA ANPPOMM, 15, 2005. **Anais...** Rio de Janeiro:UFRJ, 2005. pp. 1238-1245. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/anppomm_2005.pdf Acesso em: 09 jan. 2017.

GASPARETTO. Antônio Junior. **Terceira onda feminista**. 2015. Disponível em: < www.infoescola.com/historia/terceira-onda-feminista >. Acesso em: 08 jun. 2015.

GORDON, Kim. **A garota da banda**: uma autobiografia. 1ª edição. Rio de Janeiro: Fabrica 231, 2015.

GUERRA, Paula (2015a) - Absolute beginning: ensaio sobre a emergência do rock'n'roll. **Música Popular em Revista**. Ano 3, Vol. 2, pp. 145-63.

GUERRA, Paula (2015b) – Sonhos Pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. **E-Compós**. Vol. 18, n.º 1, p. 1-22.

GUERRA, Paula; BENNETT, Andy (2015) – Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. **Popular Music and Society**. Vol. 38, n.º 4, p. 500-521.

GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos (2015) – Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk. **European Journal of Cultural Studies**. Vol. 18, n.º 2, p. 207-223.

GUERRA, Paula (2014), 'Punk, expectations, breaches, and metamorphoses', **Critical Arts** 28, 1: pp. 195-211.

GUERRA, Paula (2013), 'Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas, **Revista Crítica de Ciências Sociais** 102/103: pp. 111-134.

HENNION, Antoine, 2011. Pragmática do Gosto. Desigualdade & Diversidade – **Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, n.º 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.

HODKINSON, Paul. Ageing in a spectacular youth culture: continuity, change and community amongst older goths. **The British Journal of Sociology**, London, v. 62, issue 2, 2011.

HODKINSON, Paul. "Insider Research" in the study of youth cultures. **Journal of Youth Studies**, v.18, p. 131-149, 2005.

HOLZBAH, Ariane Diniz. **Smells Like Teen Spirit**: a consolidação do videoclipe como gênero áudio-visual. Tese. PPGCOM/UFF. Niterói, 2013.

HOROCHOVSKI, Rodrigo Rossi e MEIRELLES, Giselle. Problematizando o conceito de Empoderamento. SEMINÁRIO NACIONAL MOVIMENTOS SOCIAIS, PARTICIPAÇÃO E DEMOCRACIA 2., 2007, Florianópolis, SC. **Anais...** Florianópolis, SC: UFSC, 2017. P.485-506

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador, UFBA, 2012.

LEITE, Flávia. **Riot Grrrl**: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra. 2015. 320 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

PAIXÃO, Lucas Françolin. **A Indústria Fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade**. Dissertação. Pós-graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. 2013. Disponível em: < <https://goo.gl/LTVIIN> >.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a ecologia midiática da música. In: **Revista Contemporânea**, vol. 12, nº 3, 2014. Disponível em: www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewArticle/12402

REIA, Jhessica Francielli. **Straightedge no Século XXI**: articulações e tensões entre música, novas tecnologias da comunicação, autonomia e cooperação. Dissertação. UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987. Disponível em: <<https://goo.gl/CVHgTw>>.

SCHILT, Kristen.; GIFFORT, Danielle. “Strong riot women” and the continuity of feminist subcultural participation. In: BENNETT, A.; HODKINSON, P. **Ageing and youth culture**: music, style and identity. London: Berg, 2012.

SILVEIRA, Fabricio. The punk embodiment. Madonna + riot grrrls + Genesis POrridge. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (Orgs.). **Cultura pop**. Salvador: Edufba, 2015.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

TRESCH, John; DOLAN, Emily. **Toward a New Organology**: Instruments of Music and Science. The History of Science Society. OSIRIS, 2013.